



Libro de referencia
PROGRESIÓN DEL PAISAJE – TADEO P. STEIN

La Progresión del paisaje como sintaxis poética
 (Acerca del libro homónimo de Tadeo Stein)

Fuente: Texto leído en la presentación del poemario (Rosario)

Fecha: 16/12/09

Autor: Héctor A. Piccoli

El espíritu del tiempo quiere que nos justifiquemos. El espíritu del tiempo demanda que fundamentemos lo que para otras épocas eran evidencias, verdades axiomáticas. Por ejemplo, éstas: «un verso no es simplemente una línea cortada por la mitad, por la tercera parte o por algún lugar más o menos alejado del margen derecho»: «un verso es una entidad rítmico-musical»; «para que exista verso debe haber una cadencia, una recurrencia de acentos rítmicos, y esto no sólo en una unidad aislada sino en un flujo, en una sucesión, que es la que nos permite percibir cada unidad en tanto que tal»; o bien: «el lenguaje figurado es consustancial a la poesía»; y: «considerando a la metáfora *Archea*, madre primigenia de las formas estilísticas» – al decir de Harjung–, difícilmente podamos concebir una poesía despojada de metáforas».

La función mágica, encantatoria, conjural de la palabra poética, soportada por el trabajo fónico del lenguaje, puede rastrearse hasta los primeros testimonios de la escritura y se nos revela aún hoy en el lugar más insospechado, sea una canción popular que nos agrada, sea un lema o eslogan de significancia especial; su función develadora, por su parte, cultiva la metáfora, procede precisamente en dirección contraria a esa «antipoesía» que cobra cuerpo a partir de los años 60 del pasado siglo, y que, despojándose conscientemente de todo pulimento, de toda orfebrería, si no pretende dar testimonio de cierta crítica de la sociedad, nos narcotiza en la sordina de lo cotidiano y trivial, asumiendo, en cualquier caso, como propio, un registro pauperizado de lengua coloquial. La regularidad métrica, entonces, –por no decir, más provocativamente, *ritmo* (a secas), como Stefan George, cuando afirmaba: «Ritmos libres significa tanto como blanca negrura • quien no pueda moverse bien en el ritmo que ande sin ataduras.»– se nos manifiesta desde muy antiguo junto a las figuras de sentido y las figuras de dicción (la clásica dicotomía) como un elemento inherente a la poesía: ¿De qué modo nos presenta, de qué modo nos enfrenta a esta tríada, la poesía de Tadeo Stein?

–Me interesa intentar responder hoy a esta pregunta, limitándome a uno de los términos mencionados, las «figuras de sentido» y, dentro de ellas, concretamente, a la metáfora. La propuesta de Stein me parece más evidente, menos necesitada de interpretación alguna en los otros dos órdenes: metro y elaboración fónica. Respecto del primero, por ejemplo: ¿no da, incluso, tácitamente, una respuesta a Eugen Gomringer, quien en esa suerte de *manifiesto* (de la poesía concreta), llamado *vom vers zur Konstellation - zweck und form einer neuen dichtung* (*del verso a la constelación - objetivo y forma de una nueva poesía*), afirmaba:

no existe empero afinidad formal ni sustancial [entre poesía y lenguaje actual], si se escriben versos, el poema en forma de verso es, o bien una dimensión histórica o, cuando es de hoy, una reminiscencia artesanal. el verso ya no es un principio vivo de ordenamiento de la lengua. su peculiar lenguaje está separado del lenguaje de la vida vivida. entre el poema en verso y la sociedad no existe relación alguna (fuera de la estimación del pasado insigne), por lo cual muchos poetas hacen reproches a la sociedad. no obstante, el error radica en estos poetas.

–Sí, tal vez sea el verso (todavía) una «reminiscencia artesanal»; tal vez no sea en esta época «un principio vivo de ordenamiento de la lengua» y esté «separado del lenguaje de la vida vivida»: Cómo no habría de estarlo en una sociedad en la que la palabra, en todos los órdenes –

no sólo en el poético—, es desarticulada, desvalorizada, intencional y sistemáticamente, por los centros de poder (¿Es esto tan difícil de entender?: empobrecer la palabra, empalidecer toda sutilización semántica, quebrantar la sintaxis, neutralizar la capacidad argumentativa del aparato discursivo, equivale a esclavizar, precisamente porque implica *impedir pensar*, equivale a esclavizar de un modo artero y solapado, pero tal vez mucho más eficaz que la violencia desembozada...). Por otra parte, que «entre el poema en verso y la sociedad», nuestra sociedad contemporánea, no exista en el fondo «relación alguna», es una notable conclusión del Sr. Gomringer, basada en una lectura errónea, precisamente del cuño de contemporaneidad de la sociedad en que vivimos. Él ve (o prefiere ver) —a la inversa de Stein, y de modo semejante a los «profetas del caos», los que nos quieren asustar con el (supuesto) «desorden del hipertexto»— dispersión, allí donde debería ver coherencia, prefiere la contingencia de lo azaroso a la necesidad del cálculo, el grafismo lúdico a la disciplina sintáctica, el letrismo al discurso.

Y la respuesta tácita de Stein, con su despliegue de métricos clásicos, ¿no puede hacerse extensiva también a lo afirmado por otra de nuestras contrincantes insignes, la poetisa anglo-americana Denise Levertov en *On the Function of the Line (Sobre la función del verso)*?:

no quiero decir que considero a la moderna poesía no métrica «mejor» o «superior» a la gran poesía del pasado, a la que amo y honro. Eso sería obviamente absurdo. Pero sí siento que existen hoy pocos poetas cuya sensibilidad se exprese naturalmente en la forma tradicional (salvo por la sátira o la ironía pronunciada) y que aquellos que lo hacen son, de algún modo, anacrónicos. La naturaleza cerrada, contenida de tales formas, tiene que ver menos con el sentido relativista de la vida que inevitablemente prevalece a fines del siglo XX, que otros modos más exploratorios, de finales más abiertos. Un soneto puede terminar con una pregunta; pero su estructura esencial, subyacente, arriba a una resolución. Las «formas abiertas» no terminan necesariamente de manera inconclusa, pero su grado de conclusión es —estructural y, por eso, expresivamente— menos pronunciado, y comparte la naturaleza abierta del todo. [...] ¿En qué sentido es exploratoria la poesía no métrica contemporánea? Lo que quiero decir con esa palabra es que tal poesía, más que la mayor parte de la poesía del pasado, incorpora y revela el proceso de pensar/sentir, sentir/pensar, en lugar de enfocar exclusivamente sus resultados; [...] Y la herramienta de precisión crucial para crear este modo de exploración es la ruptura del verso. [...]

—Stein no se «expresa» ni por la sátira ni por la ironía: asume el verso clásico como su instrumento propio, genuino, diría más: como el único pensable... Y realmente: ¿es que para no ser «anacrónicos» hemos de privar a la poesía de cadencia? La música, o lo que pueda haber de música en el lenguaje, ¿ha de ser proscrito, desterrado del territorio de la poesía, ha de retirársele la carta de ciudadanía de la contemporaneidad? Para ser modernos: ¿hemos de prosificar definitivamente la poesía?

No creemos que sea un «sentido» precisamente «relativista de la vida» el que «inevitablemente» prevalezca «a fines del siglo XX»: no se trata del mismo fenómeno del fin de siglo anterior, cuando en las postrimerías del XIX, experimentaba el hombre, al par que la «ausencia de Dios», la emergencia nada menos que de una «cuarta dimensión» y el descubrimiento del inconsciente. A pesar del postmodernismo farandulesco, a pesar del pregón de las «grandes muertes», («muerte de la historia», «muerte de las —llamadas— utopías»), a pesar de la designificación generalizada impuesta a los más diversos órdenes de la vida social por el capitalismo de la globalización [por el *turbocapitalismo*, al decir de Luttwak], la sociedad de fines del XX y principios del XXI, conserva y conservará, en sus creaciones más auténticas, los signos de la *arquitectura* y el *cálculo*: esos signos están inscritos en la forma misma de la actual división del trabajo, sin la cual es impensable toda forma de organización social, ni ésta —deplorable— ni otra más justa. Las formas que Levertov llama «cerradas» —yo preferiría llamar *ceñidas* o *ajustadas*, *acabadas*— no se oponen necesariamente a «la naturaleza abierta del todo». Por el contrario, la permutación, la capacidad generativa de módulos acabados, «cerrados», —creemos haber demostrado esto con ciertas propuestas de modelos cibernéticos en poesía— permiten abordar con mucha mayor eficacia esa «naturaleza abierta del todo», que la enunciación vacilante y sobre todo indiferente al concepto de *economía* —que es decir de *necesidad* [precisamente *esta* palabra, y no otra; en un cuadro, *tal* color, con tal valor, con tal peso, etc.]—, en la construcción de una obra de arte. Ésas son nuestras «certezas» epocales. Tal vez para la exploración del «proceso de pensar/sentir» sea la «ruptura del verso» la herramienta más adecuada. Pero ese proceso es tan sólo *un* aspecto de la vida del hombre actual; y, por otra

parte, el verso libre –que de ningún modo anatematizamos– debe enriquecer el espectro de los recursos poéticos –en este caso, el ritmo, la musicalidad significativa–, nunca empobrecerlo, lo cual es muchas veces, sea por torpeza, sea por falta de conciencia de su propio sentido, la triste realidad, como la misma Levertov reconoce en otras partes de su texto.

Pero vayamos a lo que habíamos elegido abordar hoy; vayamos a *archea*: vayamos a la metáfora. ¿Cómo nos enfrenta la metáfora de Tadeo Stein?

–Como un desafío de reconstrucción intelectual.

Repasemos rápidamente la estructura y el funcionamiento de la metáfora. Se trata fundamentalmente de una sustitución: Si considero aisladamente el «¡Oh tú, ombligo del firmamento!» de Lugones (en «Himno a la luna», de *Lunario sentimental*, texto que –dicho sea de paso, serviría para formular y ejemplificar toda una tipología de la metáfora–), diré que es una metáfora pura o *in absentia* (no está presente la palabra «luna»); si considero la figura en relación con el primer verso («Luna, quiero cantarte»), diré que es una metáfora impura o *in praesentia*; el vector de la semejanza –lo que desde antiguo se llama *t. c.*, *el tercero de la comparación*– es, empero, el determinante de la sustitución: la cicatriz redonda y arrugada en el centro de nuestro vientre, o, si se quiere, de nuestro cuerpo, primordialmente relacionada al origen de nuestro ser y a su vinculación con el todo, se corresponde precisamente con la imagen del astro nocturno más visible, primadonna de la noche estelar, como ónfalo¹ del firmamento. Pues bien, ese esfuerzo de reposición es el momento perdido, el momento del que en general prescinde la poesía actual que llamamos *ultrametaforizante*, cuando nos entrega a un salto en cascada, de sustitución en sustitución, sin que podamos aferrarnos ni un segundo a una certeza referencial, sino sólo abandonarnos a la gozosa (¡o torturante!) gimnasia de la asociación libre. En la metáfora clásica, la reposición del término sustituido es el reverso (inescindible) del destello provocado por el término sustituyente, y como tal, su indispensable complemento. He ahí también la posibilidad de cumplimiento de la clásica doble función de deleite, de los sentidos y del intelecto (según el principio horaciano: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae, Horatius, De arte poetica [Epistula ad Pisones]*), mentada por Carolina Lieber en su Prólogo, porque, si no hay reposición: ¿cómo habría de deleitarse el intelecto?

–[La metáfora de Stein nos enfrenta] como ese cumplimiento, lo que implica decir, como *don* y como *demanda*: don concedido a los sentidos, demanda planteada al intelecto. Digamos que en esta poesía, para disfrutar del don se ha de aceptar la demanda.

El papel determinante del segundo factor de la dinámica metafórica se hace especialmente evidente en el *concepto*, entendido como una metáfora extendida, o metáfora plural, un conjunto coherente de sustituciones lexicales en torno a un *tema*: por ej., los pasos y requisitos, casi rituales, que dicta el arte comarcal de encendido del fuego para el asado [por qué no?]. La metáfora se extiende, y el paisaje *progres*.

Curiosamente, la voz «progresión» figura en el diccionario de Corominas bajo «agredir» (...!); dice : «Agredir, tomado del lat. *aggrēdi*, «dirigirse (a alguien)», «atacar(le)», derivado de *gradi* «andar». Entre los latinismos que derivan de *aggrēdi* o de otros derivados de *gradi*, figura *progresión*, documentado desde 1580, de *progressio* «progreso», «gradación.»»

[*Paisaje*: en «pago», «distrito agrícola», del lat. *pagus* «pueblo, aldea», «distrito, comarca pequeña».]

El paisaje es la metáfora desplegada; la progresión, la *agresiva* progresión, es sintaxis:

¡Clarines agoreros:
escampa en el sosiego de la tarde!

(Los húmedos ramajes,

N

< en breve brasas fulgurantes ← Explicativa, aposición

N

< luego que el artificio ← subordinada circunstancial (dentro de la aposición)

¹ «El historiador y geógrafo griego Pausanias escribió sobre el ónfalos y decía de él que era el símbolo del centro cósmico donde se crea la comunicación entre el mundo de los hombres, el mundo de los muertos y el de los dioses: «Lo que los delfios llaman el Ónfalo está hecho de mármol blanco y dicen los delfios que es el centro de la tierra, y Píndaro en uno de sus cantos dice la misma cosa» (Wikipedia: Ónfalos)

{ (los pequeños abajo:
mayor será la combustión) } ← ADJUNTO

recoja entre la mata,
< aunque líquido exuden, > ← subordinada (en 2do. grado) concesiva [subord.
dentro de la subord.]

los que del aguacero
apenas sus vestigios

informen al contacto, >> ← Fin de la circunstancial - fin de la aposición
desafían al ímpetu del fuego.)

escampa: ¿un sustantivo: «escampada»? [en el sentido de: «Aclararse el cielo nublado, cesar de llover» «Despejar, desembarazar un sitio.»]

Paráfrasis:

Los húmedos ramajes desafían al ímpetu del fuego.

Los húmedos ramajes, brasas fulgurantes dentro de poco, cuando el artificio, esto es, el arte del asador, abocado ahora a la tarea preliminar de encender el fuego –tarea que demanda colocar abajo los más pequeños, para que el encendido resulte más fácil y efectivo–, haya recogido aquéllos que estén menos mojados, es decir, aquéllos que al tocarlos dejen apenas sentir que han sufrido el embate del aguacero ha poco caído y que sean por lo tanto aptos para ser usados como leña, por más que se vean en ellos gotitas (= «que exuden líquido»).

7 - 9 - 7 - 7 - (8+1) - 7 - 7 - 7 - 7 - 7 - 11

Entre la típica, tradicional combinación de heptasílabo y endecasílabo (combinación propia de la silva, ese peculiar equivalente, si se nos permite decirlo así, del moderno verso libre que cultivaban los poetas del Siglo de Oro –recordemos la ecuación *silva-silva-soledad*, en Góngora–), se despliegan las determinaciones «narrativas», el registro del detalle, los avatares de la conversión de la madera en asca: 2 versos de 9, 8 versos de 7 sílabas. Los verbos:

* el único verbo en presente indicativo es el de la oración principal: *desafían*;

* en la zona central, «incrustada», en la que la sintaxis se complica y expande, el tiempo está significado en futuro por 4 verbos: el nuclear, *será*, en futuro indicativo («mayor será la combustión», sintagma relacionado semánticamente de modo directo con la oración principal), señalando el inminente acaecer del suceso y duplicando, de alguna manera, su presencia tácita en el núcleo de aposición: «en breve *serán* brasas fulgurantes», seguido por 3 en presente del subjuntivo, que preludian, determinando o modalizando ese acaecer (*recoja*, *exuden*, *informen*).

Se dice que el lenguaje, como la música, viven en el tiempo, en el tiempo lineal, sucesivo. Es cierto. No obstante, la sintaxis, en Stein, componente fundamental de la arquitectura poética, ha superado aquí un límite que parecía infranqueable, logrando insertar el *futuro* –un futuro articulado, complejo– en la juntura de sujeto y predicado, inmediatamente antes del presente flagrante: *desafían*...

La aposición, la subordinación concatenada, el adjunto, inciden entre el sujeto y el predicado, que es decir entre la entidad y la acción, y el tiempo (el tiempo lineal) resulta provisoriamente abolido, al par que se abre un escenario para el despliegue polifacético del *concepto*, al modo de un cuadro cubista, que nos muestra *simultáneamente* distintos aspectos de la misma cosa. Así, como un rayo de luz –pensemos en el acrónimo *láser*: *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*– actúa, si no el hipérbaton, la torsión, la mera complicación sintáctica, operando, a partir de la ralentización de la lectura (= de la interpretación), una suerte de vacilación, de oscilación potenciadora, de exaltación del sentido: he ahí la *amplificación* de la luz... Tal como dice Stein del rocío:

«Simula que ha caído / y *exalta su conciencia en la demora*.»

En el último verso flagra la estrofa, en ese final endecasílabo –el único, majestuoso– «desafían al ímpetu del fuego», con las 2 íes figurando el oro tremolante que nimba el contorno de la llama, la primera (*desafían*) preludiando el élan, el *ímpetu* de la que soporta el acento en 6ta.,

reforzada por la iteración de la labiodental fricativa sorda *informen* - *desafían* - *fuego*; aquí conflagra la imagen, aquí no deflagra sino después de habernos detenido, largamente, en la peculiar morosidad con la que *progresas este paisaje*: no con la prolijidad narcotizante de un Robbe-Grillet, es decir, no bajo el signo de esa esclavitud objetual que proponía el descriptivismo de la nueva novela francesa con su insoportable pesantez; todo lo contrario: bajo el signo de un reto intelectual que incita a la re-creación de la realidad mediante la captación retrospectiva, haciendo el recorrido inverso del camino seguido por la sustitución: he ahí el momento perdido al que nos referíamos, el momento indisolublemente unido al *Witz*, no como «chiste» sino como «ingenio» (*Witz* se relaciona etimológicamente con *wissen*, «saber»), como aquello que también significa en francés «mot d'esprit», como «acutezza», «acutezza, recondita», ésta es la propuesta de la poesía de Stein. ¿Nos *agrede*? –Si así lo sentimos, preguntémosnos: ¿en qué estriba la *agresión*? ¿Más que en el esfuerzo que se nos exige, no será en una cierta insolencia, una cierta impertinencia ínsita en la «oscuridad» de la demanda, que no habla sino de un escándalo del sentido? Y, ¿es útil este escándalo? –La respuesta viene de lejos: en setiembre de 1613, o 14, contestaba Góngora a una carta «que le escribieron» (como dice el epistolario; se supone que fue Pedro de Valencia):

Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que vates se llama el profeta como el poeta)? Sería error negarlo; pues, dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquier estudiantes de estos tiempos; y la obscuridad y estilo enredado de Ovidio (que en lo *de Ponto* y en lo *de Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*), da causa a que, ***vacilando el entendimiento en fuerza de discurso***, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor) alcance lo que así en la letura superficial de sus versos no pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta.

En su prólogo a «Progresión del paisaje», una, en verdad, lucidísima introducción al poemario, Carolina Lieber destaca sus elementos distintivos y sus motivos principales: nos habla de la crónica de un viaje (aquí, a través de «territorios arcádicos»); nos habla de los misterios eleusinos y de la experiencia órfica, de las visitas al inframundo y de la «purificación para el camino ascensional»; nos habla del ciclo de las estaciones y de ese «peregrino errante de arcanas extensiones que principia su recorrido en una tierra yerma...» ¿Qué puede agregarse a todo eso? –Muy poco. En la variada tradición de las peregrinaciones (el peregrino místico o «pagano» del barroco: el querubínico de Silesius o el errante de Góngora –«Pasos de un peregrino son errante»–; el peregrino del romanticismo alemán que, obedeciendo a un peculiar impulso de separación, abandona el acogedor abrigo del origen, del lugar natal, y parte a lo extraño, a la alteridad espacial o temporal, aunque por cierto siempre para retornar, [como en Hölderlin –si se me permite considerarlo aquí un romántico–:

»So gib unschuldig Wasser, // O Fittige gib uns, treuesten Sinns // Hinüberzugehn und
wiedezukehren.«

«Por tanto da, agua inocente, // oh, danos alas, para, con el sentido más fiel, // cruzar al otro
lado, y retornar.»

(Hölderlin, *Patmos*)]

en esa tradición, el peregrino de Stein ostenta, con sordo paso,

«Desde la cumbre inculca *perspectiva*,
sinuosa *peña* o páramo erizado,»

su filiación gongorina, al par que

«la dimensión convoca»

...

con sorjuanino gesto, en copla, villancico y canciones norteñas, de su asunción telúrica.

El peregrino anda y habla. ¿Qué dice? –No importa tanto *qué dice*, *qué cuenta*, sino *cómo* lo cuenta... El peregrino es un paisajista moroso; urde laboriosamente la trama de cada escena del paisaje. Su morosidad equivale a nuestra dificultad de recomposición (de lectura). ¿Únicamente

de lectura? ¿Doble disciplina, de escritura y de lectura, impuesta por *fuerza* de discurso, como decía don Luis? –No; la disciplina impuesta es triple: es también, y fundamentalmente, disciplina de *audición* . ¿Por qué? –No sólo por su concepción del verso como entidad rítmico-musical, sino por ofrecerse, en plenitud, como *audiolibro* . ¿Fonocentrismo *après la lettre* ? –Tampoco: simplemente, conciencia de la radical dualidad de la escritura, de *nuestra* escritura.

Este peregrino tan particular, no es un solitario; porque por un lado, camina sin alejarse de la margen del *Uad-al-hub* (del «río de amor», que parece ser la etimología más plausible de *Guadalupe*); y por otro, porque el paisaje que describe progresa por la polifonía y el diálogo. El paisaje es puesto en escena, es exteriorizado por las voces de la intimidad, por las voces del círculo de los amigos más cercanos: éste sea quizá el único rasgo romántico [no «romántico», sino genuinamente *romántico*] de la poesía de Stein. Las escenas de la progresión son escenas *estereo-fónicas* en el más puro sentido de la palabra: *stereós* significa «espacial», «corpóreo». La voz del poeta, cercada por la cohorte de las de sus amigos, robustece y revela su solidez esencial:

cantando peregrina por las épocas
y no se engaña en ellas:
acierta en su entraña.

Muchas gracias por estar aquí.